

Georges Güntert

## Frühe Kommentatoren Garcilasos: Die Kanonisierung

### 1. Die Renaissance als Mythos in einer veränderten Gegenwart

In der cervantinischen Novelle *El licenciado Vidriera* wird erzählt, der junge Studiosus habe vor seiner Italienreise nur gerade zwei Bücher in sein Gepäck gelegt: ein Stundenbuch für die tägliche Andacht und einen "Garcilaso sin comento" für die Zeit der Muße. Der Leser wird diese Bemerkung mit einem Lächeln quittieren und sich vielleicht fragen, ob denn der Held – bzw. Cervantes selbst – für den gelehrten Kommentar Herreras (um uns vorerst auf diesen zu beschränken) so etwas wie Widerwillen empfunden habe oder ob dem reiselustigen jungen Mann das Herumtragen eines siebenhundertseitigen Bandes ganz einfach zu beschwerlich gewesen wäre (Gallego Morell 1973).<sup>1</sup> Die Unterscheidung zwischen nicht-kommentierten und kommentierten Werkausgaben erweist sich indessen als nicht ganz belanglos, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass sowohl die 1543 in Barcelona gedruckte *editio princeps* der Werke von Garcilaso und Boscán als auch Herreras kommentierte *Obras de Garci Lasso de la Vega* von 1580 den Geist ihrer jeweiligen Epoche repräsentieren: einerseits jene Karls V., in der unser Dichter gelebt und gewirkt hat, andererseits das – aus der Sicht Cervantes' – zeitgenössische Spanien, welches der Kultur der Renaissance halb bewundernd, halb misstrauisch gegenüberstand und dieses Erbe den neuen Gegebenheiten anzupassen versuchte.

Wenn wir nun bedenken, dass es in der genannten Novelle auch um die Nichtverwirklichung des bekannten höfischen Renaissanceideals der *armas* und der *letras* geht, wobei dieses Ideal in ganz besonderem Maße durch Garcilaso verkörpert wurde, so fällt uns auf, dass in der teils in Spanien, teils in Italien spielenden Erzählung nicht nur ein individuelles Schicksal beleuchtet, sondern auch zwei Epo-

---

<sup>1</sup> Die *editio princeps* von 1580 umfasste – ohne den Index – 691 Seiten.

chen miteinander verglichen werden: Während – vor allem in der Beschreibung Italiens – vorübergehend eine mythische Welt der harmonischen Verhältnisse und der vollendeten Kunstwerke wiederauflebt, wird uns zuletzt im manieristischen Zerrspiegel das Bild einer andersgearteten, schizophrenen Gegenwart vorgehalten. Ruedas krankhafte Einbildung, sein Körper bestehe aus Glas, ist ein Symptom der individuellen und vielleicht auch der kollektiven Entfremdung. Der verrückte Lizentiat erfreut sich zwar so lange der Gunst der Menge, als er als wandelndes Kuriosum seine Bücherweisheiten auf Straßen und Plätzen zum Besten geben kann; kaum aber ist er von seinem Wahn geheilt, bleibt ihm jede gesellschaftliche Anerkennung versagt. Zuletzt steht dem stellenlosen Literaten nur noch die Möglichkeit des Kriegsdienstes offen, und so stirbt er denn als Soldat in Flandern einen, wie es heißt, ehrenvollen Tod: “[...] esto dejó y se fue a Flandes, donde la vida que había comenzado a eternizar por las *letras*, la acabó de eternizar por las *armas*, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado” (Cervantes<sup>2</sup> 1981: 74; Hervorhebungen durch den Verfasser).

Die Beschreibung von Vidrieras Italienreise, die dem Leser zunächst nur als buntes Intermezzo erscheinen mag, kann als Exemplifizierung dieser Diskrepanz von mythisierter Vergangenheit und entzauberter Gegenwart interpretiert werden (Güntert 1996: 177-191). Verfolgen wir im Geiste diese Reise, die zunächst von Norden nach Süden, dann im Gegensinn verläuft: Sie führt den Helden von Genua über die Renaissancestädte Lucca und Florenz nach Rom, das in jeder Hinsicht als mythischer Ort geschildert wird, und anschließend in ein nicht weniger idealistisch beschriebenes Neapel (“ciudad [...] la mejor de Europa, y aun de todo el mundo”) bis hinunter nach Sizilien; auf dem Rückweg reist Vidriera über Rom zum Wallfahrtsort Loreto, wo eine durch die Gegenreformation erstarkte Kirche ihre Triumphe feiert, und erreicht dann über Ancona die Stadt Venedig, die wegen ihrer Lage auf dem Wasser mit Mexiko verglichen wird, wodurch auf einmal die Existenz der neuen Welt und damit die Geschichtlichkeit der Realität ins Bewusstsein des Lesers tritt; denn Venedig, so wird behauptet, “no tuviera en el mundo semejante, a no haber nacido Colón”. Schließlich besucht Vidriera das als Waffenschmiede Europas bekannte Mailand, “ciudad de quien se dice que puede decir y hacer”, bevor er durch Piemont nach dem kriegsversehrten Flandern weiter-

zieht (Cervantes <sup>2</sup>1981). In diesem Reisebericht wird einem mythischen, von der Antike und ihrer Wiedergeburt geprägten Italien das historische Italien des späten *Cinquecento* gegenübergestellt, das, von der Kirche beherrscht und von den Großmächten befriedet, nur noch am Rand an den politischen Ereignissen Europas teilnimmt. Spätestens hier wird uns klar, wie sehr der scheinbar beiläufige Hinweis auf Garcilaso zu dieser ironischen Betrachtung des Renaissance-Mythos passt. Sowohl die Unterscheidung von einfachen und kommentierten Werkausgaben als auch die epochenvergleichende Novelle selbst beruhen auf dem Wissen um den kulturellen Gegensatz zwischen einer Zeit, in der dank dem Wiederaufleben der Antike Körper und Geist als Einheit verstanden werden, und der von Disharmonie geprägten Gegenwart, in der eine ambitiöse Gelehrsamkeit zwar Spitzenleistungen vollbringt, das einst erstrebenswerte Ideal der seelisch-körperlichen Ganzheit jedoch zusehends in Vergessenheit gerät.

## 2. Der philologische Kommentar des Brocense

Sechs Jahre vor den *Anotaciones* Herreras, im Jahre 1574, waren Garcilasos Werke mit den Anmerkungen des Brocense erschienen. Dieser bis zum Jahrhundertende noch fünf weitere Male gedruckte Kommentar bestand aus 259 meist konzisen Einträgen, die von einem hohen quellengeschichtlichen Interesse zeugten, sich aber teilweise auch als *emendationes* des Textes verstanden, welcher seit dem Erscheinen der *editio princeps* der dringenden Überarbeitung bedurfte. Im Prolog wird auf dieses textkritische Vorgehen hingewiesen:

Sirve también esta mi diligencia de emendar muchos lugares que se avían corrompido. Porque en la *Oda ad Florem Gnidi* decía: “Huye la polvorosa palestra como siempre ponçoñosa”, yo emendé “como sierpe”, porque es tomado de Horacio. Y en otra parte decía: “Yo pondré fin a mis enojos”, emendé “a tus enojos”, porque es tomado de Ovidio. Y otros muchos lugares ay dessa suerte, como parecerá por las anotaciones. Y tampoco soi yo el primero, que he tomado la mano en hacer esta manera de anotaciones; pues vemos ya la misma diligencia hecha en *Orlando Furioso*, y en el *Arcadia* de Sannazaro (Gallego Morell 1972: 25).

Der aus der Extremadura stammende, in Evora und Lissabon ausgebildete, 1554 zum Professor für Rhetorik ernannte Francisco Sánchez de las Brozas lehrte an der Universität Salamanca, wo er sich den Ruf eines erfahrenen Philologen erworben hatte. Er schätzte den freiheit-

lichen Geist des Erasmus, spornte seine Studenten zum kritischen Denken an, galt als aufgeschlossener Pädagoge und geriet deshalb bald in Konflikt mit der Inquisition (Martín Jiménez 1997: 147-169). Als Kenner der älteren und neueren lateinischen Literatur hatte er die *Ars poetica* des Horaz, Polizianos *Sylvae* und Alciatos *Emblemata* neu ediert (Martín Jiménez 1997: 116). Große spanische Dichter seiner Zeit, wie Garcilaso und Juan de Mena, ehrte er dadurch, dass er in seinen Vorlesungen ihre Werke abwechselnd mit jenen Vergils kommentierte (Gallego Morell 1972: 21).

Im Vorwort äußert sich El Brocense zur *imitatio*-Lehre. Er sieht den Dichter als *poeta rhetor et philologus* und verlangt von ihm, dass er mit den großen Autoren der Antike einen Dialog führe. Die schöpferische *imitatio* stellt hohe Ansprüche an den Dichter: Ihre Beherrschung gilt als Qualitätsmerkmal literarischen Schaffens. El Brocense weiß aber auch von *contrarias opiniones* zu berichten, die gegen seinen Garcilaso-Kommentar vorgebracht worden waren (Martín Jiménez 1997: 394-399). Es waren beispielsweise Spottsonette im Umlauf, in denen gegen die Garcilaso angelasteten *hurtos* protestiert wurde.<sup>2</sup> Der Philologe blieb trotzdem bei seiner Überzeugung, solche Entlehnungen – *hurtos honestos* wird sie Herrera nennen – würden den Dichter auszeichnen:

Apenas se divulgó este mi intento, quando luego sobre ello levantaron diversas y contrarias opiniones. Pero una de las que más cuenta se hace es decir que con estas anotaciones más afrenta se hace al poeta, que honra, pues por ellas se descubren y manifiestan los hurtos, que antes estaban encubiertos. Opinión por cierto indigna de respuesta, si hablásemos con los muy doctos. Mas por satisfacer a los que tanto no lo son, digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de Poetas, como nuestra España tiene, tan pocos pueden contar dignos deste nombre, digo, que no ay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas y dotrina para saber imitar. Ningún Poeta Latino ay, que en su género no aya imitado a otros, como Terencio a Menandro, Séneca a Eurípides; y Virgilio no se contentó con caminar siempre por la huella de Homero, sino también se halla aver seguido a Hesíodo, Theócrito, Eurípides, y entre los Latinos a Ennio, Pacuvio, Lucrecio, Catulo y Sereno; y agora Fulvio Ursino ha compuesto un gran volumen de los hurtos de Virgilio; y digo *hur-*

<sup>2</sup> Der Dichter Jerónimo de los Cobos hatte ein satirisches Gedicht über El Brocenses philologische Tätigkeit verfasst, das so begann: "Descubierto se ha un hurto de gran fama/ del ladrón Garci-Lasso que han cogido [...]" (zit. bei Gallego Morell 1972: 24).

*tos*, no porque merezcan este nombre, sino porque en este caso es más honra que vituperio [...]. Lo mismo puede decirse de nuestro Poeta, que aplica y traslada los versos y sentencias de otros Poetas tan a su propósito, y con tanta destreza, que ya no se llaman ajenos, sino suyos; y más gloria merece por esto, que no si de su cabeza lo compusiera, como lo afirma Horacio en su *Arte Poética* (Maiansio 1766: 42).

Garcilaso erscheint dem Brocense schon deshalb als *poeta*, weil er die antike und die moderne Dichtung rezipiert. Dem Kommentar entnehmen wir, dass der Toledaner von den älteren Autoren Theokrit, Vergil, Horaz, Ovid, Catull, Tibull und Martial bevorzugt, aber auch bei Plato, Lukrez, Cicero, Plinius und Plutarch passende Sentenzen findet, sofern er nicht neulateinische Dichter – wie Marull oder Fracastoro – exzerpiert. Während Garcilaso in seinen frühen Versen die einheimische Tradition – von Ausías March bis Boscán – wieder aufleben lässt, hält er sich später vermehrt an die Italiener, vor allem natürlich an Petrarca, dann aber auch an Sannazaro, Bembo, Ariost, Bernardo Tasso und Tansillo.

Einiges Kopfzerbrechen bereitet dem heutigen Literaturhistoriker die Tatsache, dass El Brocense zweimal einen Eklogendichter aus dem Umkreis von Bernardo Tasso, Ludovico Paterno, erwähnt, ohne dass aus dem Kommentar klar hervorgeht, ob er als Quelle oder als Nachahmer Garcilasos zu betrachten sei.<sup>3</sup> Obschon dieser Petrarkist im 16. Jahrhundert ziemlich berühmt war und auch einiges publiziert hat, gibt es von ihm keine neuere Werkausgabe. Sein Name fehlt in den meisten größeren Nachschlagewerken, was mich zu präziseren Nachforschungen veranlasst hat. Hier das Ergebnis: Da Paterno erst 1533 geboren wurde, muss er als Imitator des Spaniers angesehen werden, aus dessen Eklogen er ganze Passagen fast wörtlich übernimmt bzw. sie übersetzt. Ein Beispiel aus der *Egloga* I: “Ruscei correnti, amorosetti, et lieti,/ Fontane d’acqua christallina, et pura/ Verdi prati, ripieni di fresca ombrella:/ Arbori, che mirate il suo bel viso/ Augei, che rocamente vi lagnate/ Torcendo il passo per quel verde seno (im Original: *torciendo el paso por su verde seno*)”.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Auch Herrera zitiert Paterno als Imitator von Garcilasos zweiter Ekloge (Gallego Morell 1972: 500). Näheres zu Paterno bei Minieri Riccio (1844: 187); Moretti (1995: 908); Ferroni (1978: 193-197).

<sup>4</sup> *Comentarios de Francisco Sánchez de las Brozas* (1574) (zit. bei Gallego Morell 1972: 281-283). Die Verse Paternos beziehen sich auf Garcilasos *Egloga* I, XVIII, Verse 1-6 (Garcilaso de la Vega 1995: 132).

Wie ergiebig sind El Brocenses Textvergleiche aus heutiger Sicht? Halten wir uns an seine Aussagen über Garcilasos Verhältnis zu Petrarca. In den meisten Fällen beschränkt sich sein Kommentar auf das Feststellen lexikalischer Übereinstimmungen, ohne Berücksichtigung des Kontexts. Hinsichtlich des Sonetts XIII, das die Verwandlung Daphnes in einen Lorbeer und das nachträgliche Weinen Apolls zum Thema hat, werden als Quellen nur Ovid und Petrarcas Kanzone der Metamorphosen genannt. Über die Dominanz des Daphne-Motivs im *Canzoniere* und über die bei Garcilaso doch originelle Gestaltung des Paradoxons (= je intensiver der Tränenstrom, desto höher wächst der Baum) schweigt sich El Brocense aus. Aus heutiger Sicht stellt sich die Frage, ob hier nicht allenfalls eine *contaminatio* von Quellen vorliege und ob nicht auch Boccaccios Novelle von Lisabetta und dem Basilikum (*Decameron* IV, 5) nachgewirkt haben könnte. Die erste Kanzone Garcilasos "Si a la región desierta" wird bei Brocense – anders als bei Herrera – auf das horazische *Pone me*-Thema zurückgeführt, was eine Verbindung zum petrarkischen Sonett CXLV ("Ponmi, ove 'l sole occide i fiori e l'erba") rechtfertigt. Abschließend ließe sich El Brocenses Leistung vielleicht so definieren: Gerade weil sein Kommentar fast nur aus Zitaten besteht und auf Wertungen verzichtet, erweist er sich aus literarhistorischer Sicht als relativ zuverlässig. Das Hauptverdienst seiner philologischen Arbeit liegt indes im Vorbringen von Verbesserungsvorschlägen hinsichtlich einer erst viel später erfolgten Rekonstruktion des ursprünglichen Textes. Es gibt klare Hinweise dafür, dass El Brocense einzelne Manuskripte konsultiert hat: etwa wenn er den petrarkistischen Vers aus dem Sonett VI "conozco lo mejor..." mit der Anmerkung versieht, "en un antiquísimo libro de mano se lee: conozco el mejor, y el peor apruebo", und so lesen wir den Vers noch heute; oder wenn er, in der *Egloga* III, Strophe 29, dem Adjektiv "degollada" misstraut und schreibt:

No puede decir *degollada*, porque habla de Elisa, que fue Doña Isabel de Freire, que murió de parto, como se cuenta en la *Egloga primera*, y era portuguesa [...]. En un libro muy antiguo de mano dice: *igualada*. Y así se ha de leer, quiere decir amortajada, en latín es *posita sic* (Gallego Morrell 1972: 301).

Hier orientiert sich der Philologe am historisch-biographischen Hintergrund, ohne die poetisch überhöhte Darstellung jenes *entierro* zu

würdigen und ohne auf das kurz zuvor verwendete Bild der geknickten Blume (“casi en flor cortada”) zu achten.

Brocenses Versuch, die Hirtennamen Salicio und Nemoroso zu deuten, gelingt nur halb. In “Salicio” erkennt er zwar die lautliche Nähe zu Garcilaso, “Nemoroso” hingegen, so argumentiert er, entspreche Boscán, “porque *nemus* es el bosque” (Gallego Morell 1972: 281). Zu dieser auch in späteren Jahrhunderten viel diskutierten Frage liefert Herrera eine andere Erklärung. Mit einer vorwurfsvollen Anspielung auf seinen Vorgänger, den er nie ausdrücklich erwähnt, äußert sich der Sevillaner – bezüglich der ersten Ekloge – wie folgt zu diesem umstrittenen Punkt:

[...] éste se llama Salicio; y es ya común opinión que se entiende por G. L. mismo. El otro, que llora la muerte de su Ninfa, es Nemoroso y no, como piensan algunos, es Boscán, aludiendo al nombre; porque *nemus* es bosque. Pues vemos en la égloga segunda donde refiere Nemoroso a Salicio la historia, que mostró Tormes a Severo, que el mismo Nemoroso alaba a Boscán. Y en la tercera lloró Nemoroso la muerte de Elisa: *entre la hierba degollada*. La cual es doña Isabel Freire, que murió de parto; y así se deja entender, si no me engaño, que este pastor es su marido don Antonio de Fonseca (Gallego Morell 1972: 476).

Die Identifizierung von literarischen Figuren mit der Person des Autors oder mit anderen Personen aus seinem Bekanntenkreis ist – auch in der Hirtendichtung – an sich fragwürdig. Bei der Lektüre der *Egloga* I wäre unseres Erachtens vermehrt auf die Symmetrie der Komposition zu achten, wie dies einzelne Kritiker getan haben (Segre 1974: 161-182). Der von seiner Geliebten verlassene Salicio spricht im aufsteigenden Teil des Gedichts, von Sonnenaufgang bis Mittag (“*saliendo de las ondas encendido [...] el sol*”, vv. 43-45), und von ihm wissen wir, dass er weiterleben will; Nemoroso hingegen, nach dem Tod Elisas selbst von Todessehnsucht gequält, stimmt seine Liebesklage im absteigenden Teil des Gedichts an, so dass diese bei Einbruch der Nacht verstummt. Er zieht einem Leben ohne Liebe den Tod vor, weil er im Venushimmel Elisa wiederzufinden hofft und von dort aus, wie er sagt, die schmerzlichen Veränderungen dieser Welt von einem ruhenden Punkt aus verfolgen könne. Salicio erleidet als Opfer der Fortuna eine *mudanza* und versucht, sich den Folgen durch einen Ortswechsel zu entziehen; Nemoroso hingegen überwindet den Schmerz dadurch, dass er das der Veränderung unterworfenen Leben aus der Ferne (metaphorisch gedeutet: aus der ästhetischen Distanz) betrach-

tet. Wenn wir in diesem Sinne argumentieren, vergleichen wir nicht so sehr zwei Personen als vielmehr zwei Poetiken, die zusammen Garcilasos *Egloga* I konstituieren (Güntert 1992: 443-455).

### 3. Der enzyklopädische Kommentar: Francisco de Herrera

Wenden wir uns nun den 1580 erschienenen *Anotaciones* von Fernando de Herrera zu. Schon in der Einleitung zu diesem umfangreichen Kommentar weht dem Leser ein anderer Geist entgegen. Hier geht es nicht mehr um bloße Textphilologie und *imitatio*-Lehre; hier weitet sich die Beschäftigung mit Dichtung, Rhetorik und Poetik zu einer Aufgabe von nationaler Tragweite. Herrera kann sich dabei auf Nebrijas Konzept der „lengua del imperio“ stützen, das er im veränderten historischen Kontext jedoch nationalistisch uminterpretiert. Er befindet sich mit dieser Auffassung in bester Gesellschaft, bezeichnet doch ein anderer Literat aus dem sevillanischen Humanistenkreis, Diego Girón, in einem an Herrera gerichteten Sonett die zeitgenössischen Dichter als „cultores del patrio estilo“ (López Bueno 1987: 24).<sup>5</sup>

Ähnliche Töne klingen auch in dem von Francisco de Medina verfassten Vorwort zu Herreras Garcilaso-Ausgabe an. Es sei ein natürliches Bedürfnis siegreicher Nationen, so argumentiert Medina, die eigene Sprache ebenso wie den guten Ruf der eigenen militärischen Stärke zu pflegen. Schon die römischen Heere hätten gleichzeitig die Insignien des Imperiums und die Sprache bis an die Grenzen des Reiches getragen und dadurch höchsten Ruhm erlangt. Umso kläglicher erscheine die Lage Spaniens, das einerseits so viele Nationen unterworfen habe, es aber andererseits unterlasse, der eigenen reichen und wohlklingenden Sprache die notwendigen theoretischen Grundlagen zu verschaffen. Die einheimischen Dichter verfügten zwar oft über ein natürliches Talent und zeigten „buena gracia en el decir“, sie würden jedoch die Kunst der Eloquenz ignorieren. Es gelte nun, die Sprache von ihrer „rudeza“ zu befreien und einer „arte del buen decir“ zum Durchbruch zu verhelfen. Deshalb werde in den *Anotaciones* das Werk Garcilasos vorgestellt, das kommenden Generationen von Dichtern und Predigern als Beispiel dienen könne. Dem Verfasser dieses Kommentars, Francisco de Herrera, gebühre seinerseits Anerkennung:

<sup>5</sup> Das Sonett von Diego Girón ist in der Einleitung zu Herrera (1582) abgedruckt.



A nadie [...] haré agravio, si después de Garci Lasso pusiere a Fernando de Herrera en el segundo lugar; pues si su modestia no lo rehusara, no sé si devíamos dalle el primero. Porque dende sus primeros años por oculta fuerça de naturaleza se enamoró tanto deste estudio, que con solicitud y vehemencia, que suelen los niños buscar las cosas, donde tienen puesta su afición, leyó todos los más libros, que se hallan escritos en Romance; y, no quedando con esto apaziguada su cudicia, se aprovechó de las lenguas estrangeras assi antiguas, como modernas, para conseguir el fin que pretendía. Después, gastando los azeros de su mocedad en rebolver innumerables libros de los más loados escritores; i tomando por estudio principal de su vida el de las letras humanas, à venido a aumentarse tanto en ellas; que ningun ombre conosco yo, el cual con razón se le deva preferir, i son mui pocos los que se le pueden comparar (*El maestro Francisco de Medina a los lectores*, in Gallego Morell 1973: 9).

Tatsächlich verrät dieser Kommentar eine immense Belesenheit. Herrera kennt nicht nur die antike, die ältere spanische, die katalanisch-provenzalische (Arnaut Daniel) und die portugiesische Dichtung, sondern auch die Italiener von Dante, Boccaccio, Petrarca über Poliziano, Sannazaro, Bembo und Ariost bis in die jüngere und jüngste Gegenwart zu Veniero, Molza, Tansillo, Paterno und Bernardo Tasso. Auch viele Poetiken seines Jahrhunderts, von Bembo bis Scaligero, hat er studiert. Der Kommentar befriedigt enzyklopädische Ansprüche, behandelt er doch Themen aus der Mythologie, der alten Geschichte, der Religion, der Philosophie, der Medizin, der Geographie und sogar der Landwirtschaft. Man findet darin Erklärungen zu Schlüsselbegriffen der Poetik wie *ingenio*, *memoria*, *fantasia*, *admiración*, *idea*, *hermosura* oder auch eine Beschreibung der Liebestheorien neoplatonischer Prägung. Dank einer vollständigen Stiltheorie, die an den vielen Einzeluntersuchungen zu Garcilaso dargelegt wird, stellen die *Anotaciones* eine respektable intellektuelle Leistung dar, der im Spanien Philipps II. vielleicht nur die 1596 erschienene *Filosofía antigua poética* von Alonso López Pinciano an die Seite gestellt werden könnte (Ruiz Pérez 1997: 113-133).

Die *Anotaciones* lassen sich aus einer doppelten Perspektive betrachten: Es spricht hier einerseits der Literaturtheoretiker, der uns anhand von Garcilasos Werk in die Terminologie der Poetik und der Rhetorik einführt, und es urteilt andererseits ein Dichter, der aus der Charakterisierung der Gattungen und der Stile ein Modell für seine eigene Dichtung entwickelt. Zwei Beweggründe, so behauptet Herrera im Vorwort, hätten ihn zur Niederschrift der *Anotaciones* veranlasst:

sie seien als Ehrerbietung an den *príncipe de los poetas* und an die eigene Nation gedacht. Mindestens ebenso wichtig sind ihm jedoch auch die persönlichen Ambitionen, denn Herrera hebt die Vorzüge und Schwächen Garcilasos auch im Hinblick auf eine Rechtfertigung der eigenen Poetik hervor. Er übernimmt die stilistischen Optionen seines Vorgängers keineswegs kritiklos. So rügt er den Gebrauch von Archaismen und bezeichnet den Ausdruck "alimañas" als "dicción antigua y rústica", die einem "escritor culto y elegante" nicht gut anstehe (*Comentarios de Fernando de Herrera*, in Gallego Morell 1972: 410). Ähnliches bemerkt er zum Adjektiv "tamaño" und zum Adverb "consuno", die beide als "desusados" gelten. Eine strenge Zensur erteilt er Garcilaso schließlich wegen des Gebrauchs der Infinitiv-Konstruktion nach "por", wie sie im Schlussvers von Sonett XXIII erscheint ("por no hacer mudanza en su costumbre"). Der Tadel ist unüberhörbar:

Éste es lánguido y casi muerto verso, y muy plebeyo modo de hablar. Y fue común falta en aquella edad no sólo de los nuestros, pero de los toscanos, acabar el soneto no con la fuerza y espíritu de los cuarteles, sino floja y desmayadamente (Gallego Morell 1972: 369).

Sonette – so wird im Folgenden ausgeführt – hätten epigrammartig mit einer aussagekräftigen Sentenz zu enden, was in diesem Beispiel nicht zutreffe. Vergleicht man des Weiteren Herreras Gesamtbewertungen, ergeben sich auch hier deutliche Präferenzen: Von den Kanzenen beispielsweise erscheint ihm nur die vierte als in Form und Aussage vollkommen, da sie allein "el ingenio, erudición y grandeza de espíritu de Garci Lasso" zeige (Gallego Morell 1972: 402). Auch zur zweiten Ekloge äußert er Kritik: So wird Vers 1416 "ardiendo y deseando estar ya echado" als "bajísimo y torpe verso en número y sentencia" gerügt, wobei man gar nicht verstehe, wie Garcilaso so etwas habe schreiben können (Gallego Morell 1972: 546).

Wo liegen die grundsätzlichen Unterschiede zwischen dem Renaissancedichter und seinem Kommentator? Garcilaso war bemüht, *otium* und *negotium*, Dichtung und gesellschaftliche Verpflichtung als alternierende Momente seiner Existenz zu begreifen. In diesem Sinne äußert er sich gegenüber dem Vizekönig von Neapel, Don Pedro de Toledo, der dem Leser im Vorwort zur *Egloga* I als idealer Zuhörer vorgestellt wird. In den drei ersten Strophen dieser Ekloge stellt der Dichter das ruhelose, der Tyrannei der Zeit unterworfenene Leben der Herrschenden (die bald mit Regierungsgeschäften, bald mit Krieg,

bald wieder mit der Jagd beschäftigt seien), dem *otium* der Hirtendichtung gegenüber, welche durch Rhythmus und Wohlklang dem aufmerksam Lauschenden ein anderes, primär ästhetisches Zeitempfinden vermittelt. Aufgabe der Dichtung ist es, ein ästhetisches Weltverständnis zu schaffen, auch wenn es in den Wirren der Zeit nicht immer leicht fällt, den Dialog mit anderen Wertordnungen – und damit die Wechselbeziehung zwischen Leben und Kunst – aufrechtzuerhalten. Es kommt im Werk Garcilasos auch zu ernsthaften Spannungen zwischen den inneren Anliegen des Individuums und den politisch-gesellschaftlichen Zwängen: In der *Canción del Danubio* etwa muss das lyrische Ich sein moralisches Gleichgewicht in der extremen Situation der Verbannung erst wieder finden. Dabei zeigt sich, wie sehr Dichtung sich im Spannungsfeld zwischen dem Willen der Mächtigen und ihren eigenen Ansprüchen befindet.

Im Zeitalter Herreras sind solche Wechselbeziehungen zwischen Leben und Kunst problematisch geworden, weil erstens der Dichter seine relative Autonomie verliert und weil zweitens die ästhetischen den politischen und gesellschaftlichen Diskursen untergeordnet werden. Gleichzeitig verliert das Ideal der *armas* und der *letras* seine dem Individuum zugedachte Bedeutung. Es meint nicht mehr – wie im *Libro del Cortegiano* – die harmonische Verbindung geistiger und körperlicher Fähigkeiten, sondern wird zum allseits verwendbaren Topos, zum rhetorischen Gemeinplatz. Im Umkreis Herreras geht es insbesondere darum, das durch militärische Erfolge errungene Prestige der Nation (*armas*) auch in literarischer Hinsicht (*letras*) auszubauen, wobei der Literat Gefahr läuft, zum Sprachrohr der Mächtigen zu werden. Bezeichnenderweise findet sich im Text der *Anotaciones* als Kommentar zum Ausdruck “el osado español” eine längere Rede zur Verteidigung der Nation, in welcher Herrera Autoren wie Bembo und Guicciardini vorwirft, sie hätten die historischen Verdienste Spaniens verkannt. Das Prinzip der *aemulatio*, das dieser nationalistischen Einstellung zu Grunde liegt, zeigt sich auch beim Wettstreit der Sprachen, insbesondere im rivalisierenden Verhältnis zum Italienischen. Der weiblichen Schönheit des Toskanischen (“la [lengua] toscana es muy florida, abundosa, blanda y compuesta; pero libre, lasciva, desmayada, y demasiadamente enternecida y muelle y llena de afectación”) stellt Herrera die bald energisch-virilen, bald wieder sanften Züge des Spa-

nischen gegenüber, das sich für Dichtungen mit ernstem oder heroischem Inhalt besser als irgendeine andere Sprache eigne:

Pero la nuestra es grave, religiosa, honesta, alta magnífica, suave, tierna, afectuosísima y llena de sentimientos, y tan copiosa y abundante que ninguna puede gloriarse de esta riqueza y fertilidad más justamente (Gallego Morell 1972: 313);

worauf er zu der Schlussfolgerung gelangt: "Finalmente la española se debe tratar con más honra y reverencia, y la toscana con más regalo y llaneza" (Gallego Morell 1972: 313).<sup>6</sup>

Die Parallele zwischen sprachlicher und körperlicher Schönheit ist in den *Anotaciones* stets präsent. So wird Cetinas petrarkistische Dichtung, die zur *dulzura* neige, mit dem "cuerpo hermoso de un mancebo" verglichen. Und von den spanischen Elegikern, zu denen sich auch Herrera rechnet, heißt es, sie höben im Vergleich zu den Italienern gern den Ton an und würden ihre Werke großzügig mit rhetorischen "flores" und "figuras" bereichern.

[...] forzosamente el poeta español ha de alzar mayor vuelo, y hermoear sus escritos variamente con flores y figuras. Y no sólo mostrar en ellos carne y sangre, pero *niervos*, para que se juzgue la *fuerza* con el color que tiene (Gallego Morell 1972: 418).

Je mehr Ornat die Dichtung aufweist, desto weiter entfernt sie sich von den niederen Stillagen der *simplicidad* und der *pureza*, wobei diese letztere, auch von Garcilaso gepflegte, als *desnudez* bezeichnet wird ("la cual es [...] desnudeza cuando no se mezcla ornamento, ni aderezo ninguno", Gallego Morell 1972: 338). Nacktheit wiederum verrät eine gefährliche Nähe zur ungeordneten Materie und zum Körperlichen, während Herrera stets für eine kunstvoll gestaltete, reich ausgestattete, imponierende Sprache plädiert.

Das wichtigste Attribut der Dichtung ist für ihn die *gravedad*, mit der sowohl die Ernsthaftigkeit und Tiefe der Gedanken als auch deren würdevolle Präsentation gemeint sind. Als Quasi-Synonyme werden im gleichen Zusammenhang *grandeza*, *alteza*, *honestidad* und *autoridad* genannt. Es fällt auf, dass alle diese Stilbegriffe eine moralische Bedeutungskomponente haben und dass ästhetische und gesellschaftliche Wertmaßstäbe sich teilweise decken. Fragt man sich weiter, was denn durch die Bevorzugung dieses hohen Ideals beiseite geschoben

<sup>6</sup> Zum Thema des Wettstreits zwischen den Sprachen siehe Terracini (1968).

oder verdrängt werde, so ist es insbesondere der lockere, leichte und sinnliche Sprachstil, der als "libre" und "lascivo" bezeichnet wird. Herreras ästhetischer Geschmack ist geprägt vom Misstrauen gegenüber der Körperlichkeit. Seine Stillehre entsteht in einer autoritären Epoche, deren Ordnung nicht zuletzt auf der Unterdrückung von Sexualität und persönlicher Freiheit beruht. Die Verdrängung lebensnaher Impulse wird durch eine Überbetonung von Haltung und Würde kompensiert, wie das ja auch dem damaligen Kleidungsstil der Oberschicht und den geltenden Umgangsformen entsprach.

Obschon einem anderen Zeitalter verpflichtet, bleibt Garcilaso dank seiner Sprachkunst ein Vorbild. Dies gilt im Prinzip für alle lyrischen Untergattungen, wobei sich diese in ihren stilistischen Anforderungen erheblich voneinander unterscheiden. In den Sonetten zeigt Garcilaso – im Gegensatz zu Cetina – nicht bloß geschmeidige Weichheit und hegt – anders als Diego de Mendoza – nicht nur tiefsinnige Gedanken, sondern er versteht es, die Aspekte der *suavitas* und der *gravitas* in seiner Dichtung zu vereinen. Auch verwendet er großzügig das *enjambement*, das zur Veredelung des Stils beitrage: "Cortar el verso en el Soneto [...] no es vicio sino virtud, y uno de los caminos principales para alcanzar la alteza y hermosura del estilo" (Gallego Morell 1972: 309). Als besonders schön werden indessen nur die ornatreichen Sonette bezeichnet, wie beispielsweise das elfte, "Hermosas ninfas", das zudem durch seine "admirable claridad" bestechte (Gallego Morell 1972: 342). Dennoch sind es nicht etwa die Sonette, die als Höchstleistungen von Garcilasos Kunst gelten, sondern die Kanzonen und Eklogen:

Garci Lasso es dulce y grave (la cual mezcla estima Tulio por muy difícil) y con la puridad de las voces resplandece en esta parte la blandura de sus sentimientos porque es muy afectuoso y suave. Pero no iguala a sus canciones y elegias, que en ellas se excede de suerte que con grandísima ventaja queda superior de sí mismo, porque es todo elegante y puro y terso y generoso y dulcísimo y admirable en mover los afectos; y lo que más se debe admirar en todos sus versos: cuantos han escrito en materia de amor le son con gran desigualdad inferiores en la honestidad y templanza de los deseos (Gallego Morell 1972: 315).

Wie aus dem Zitat hervorgeht, betrachtet Herrera als vornehmste und anspruchsvollste Ausdrucksform des lyrischen Stils die Kanzone, wobei daran erinnert werden muss, dass die gleiche Strophenform auch in der ersten Ekloge Verwendung findet. Im hierarchischen Stil-

modell folgt der Kanzonenstil auf die "majestad heroica", weil diese Gattung zugleich mehrere, gegensätzliche Qualitäten erfordert:

porque se compone de voces escogidísimas y se acomoda a varios números, y a todos los argumentos. Su textura es gravísima, y ella en sí no admite dureza, ni desmayo y lasamiento de versos, ni cosa que no sea culta, y toda hermosa y agraciada, y, como dicen los toscanos, llena de *leggiadria* (Gallego Morell 1972: 394).

Älteste lyrische Ausdrucksform ist indes die Ekloge. Sie handelt vom Leben der Hirten im Goldenen Zeitalter und insbesondere von deren Leidenschaften, die frei sind von schädlichen, unheilbringenden Elementen und nach einem entsprechenden Darstellungsmodus verlangen ("pero simples y sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte y sangre", Gallego Morell 1972: 474). Herreras Nachfolger werden sich nur ausnahmsweise an diese Ratschläge halten. Gerade Cervantes in der *Galatea* durchbricht diese Normen willentlich, und in diesem Stilbruch sehen wir heute die eigentlich innovativen Züge. Herreras Denken hingegen bleibt auch in Bezug auf die Bukolik konventionell. Es erstaunt nicht, dass er – im Unterschied zu Cervantes und zu Góngora – bei seinen Betrachtungen über das Goldene Zeitalter keinerlei Bezug zur gesellschaftlichen Wirklichkeit der Gegenwart herzustellen sucht. Für ihn ist die Ekloge und damit auch die Hirtendichtung lediglich ein Problem der Literaturgeschichte und der Stillehre. Nach Vergil, so schreibt er, habe in Italien nur gerade Sannazaro die Anforderungen des Eklogenstils erfüllt. Garcilaso jedoch könne als "príncipe" dieser Gattung gelten, weil er selbst Sannazaro bei weitem übertreffe. Mit diesem für die erste und dritte Ekloge sicherlich zutreffenden Werturteil verlassen wir den die Charakterisierung der lyrischen Gattungen betreffenden Bereich.

#### 4. Ausblick

Ohne auf die polemischen Reaktionen einzugehen, die nach Erscheinen der *Anotaciones* um Herrera entstanden sind, möchte ich meine Ausführungen mit einem Ausblick auf die Literaturgeschichte schließen. In Bezug auf Garcilaso sieht sich Herrera in einer Rolle, die am ehesten mit derjenigen Bembos, des großen Petrarca-Interpreten zu Beginn des *Cinquecento*, verglichen werden könnte. Beide sind gebil-

dete, theoretisch geschulte Literaten, die ihr großes dichterisches Vorbild verehren und es der Gesellschaft ihrer Zeit näher bringen möchten. Sie entwerfen zu diesem Zweck ein ästhetisches Modell, das in erheblichem Maße von den Wertvorstellungen ihrer eigenen Epoche bestimmt ist. So trägt Bombos Petrarcabild deutlich platonisierende Züge, was dem ästhetischen Geschmack des frühen 16. Jahrhunderts sicher entspricht. Seine Propagierung eines neuen Petrarca-Verständnisses, das sprachlich-stilistische und biographische Aspekte gleichermaßen berücksichtigt, löst in ganz Italien ein ungeahntes Echo aus. Bombos Petrarkismus ermöglicht es, Leben und Kunst, subjektive Erfahrung und verbindliche Form in eine fruchtbare Wechselbeziehung zu bringen: Die Erfahrung von Leidenschaft, menschlicher Schwäche und Liebesschmerz, sofern sie in harmonischer Form vorgetragen wird, zeichnet den Dichter und den Menschen in ihm aus. Und vergessen wir eines nicht: Nie zuvor hatten so viele Frauen zur Feder gegriffen, nicht um ihren Gefühlen freien Lauf zu lassen, sondern um diesen – beispielsweise im Sonett – einen prägnanten, formbewussten Ausdruck zu verleihen.

Die Wertvorstellungen der Gesellschaft, für die Herrera schrieb, sind nicht mehr diejenigen der Zeit Bombos oder Garcilasos. Wie wir gesehen haben, werden die Stilmerkmale der *gravitas* und der *honestidad*, die der Sevillaner den zeitgenössischen Dichtern abverlangt, eher von gesellschaftlich-moralischen Wertvorstellungen als von den subjektiven Bedürfnissen des Individuums her begründet. Kunst dient nicht mehr dazu, die eigene Lebenserfahrung in eine verbindliche, für andere nachvollziehbare Form zu bringen. Kunst soll das Leben meistern, und sie verspricht dem Dichter persuasive Macht, sofern er die geforderten stilistischen Normen einhält und sie in angemessener Form umzusetzen weiß. Wenn aber für jede Situation und jede Thematik auch schon die entsprechenden Stilmittel bereitstehen, wenn Dichtung den unmittelbaren Bezug zum Leben verliert, riskiert sie, zur rhetorischen Übung zu degenerieren. Herreras kunstvolle, aber blutarme Liebeslyrik ist selbst ein Beweis für die negativen Implikationen dieser Entwicklung. In den *Anotaciones* wird jedoch auch eine neue Poetik eingeleitet, die ihre Kraft und ihr Ausdrucksvermögen weniger aus einem unmittelbaren Bezug zur Existenz als aus dem Glauben an die persuasive Wirkung der Sprache schöpft. Die großen

Dichter des Barocks werden diese Lektion verstehen und sie anzuwenden wissen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Cervantes, Miguel de (<sup>2</sup>1981): "El licenciado Vidriera." In: Sieber, Harry (Hrsg.): *Novelas Ejemplares*, 2 Bde., II. Madrid: Cátedra.
- Gallego Morell, Antonio (Hrsg.) (1973): *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Faksimileausgabe. Madrid: C.S.I.C.
- Garcilaso de la Vega (1995): *Obra poética y textos en prosa* (hrsg. von Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica.
- Herrera, Fernando de (1582): *Algunas obras de Fernando de Herrera*. Sevilla: Pescioni.
- (1975): *Obra poética*. 2 Bde. (kritische Ausgabe von José Manuel Blecua). Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española 32.
- Maiansio, Gregorio (1766) (Hrsg.): "Obras del Excelente poeta Garci-Lasso de la Vega. Con Anotaciones y Enmienda del Maestro Francisco Sánchez, Catedrático de Retórica en Salamanca. Conforme a la ed. de Salamanca del año 1581". In: *Opera omnia*, IV. Genevae. apud Fratres de Tournes.
- Minieri Riccio, Camillo (Hrsg.) (1844): *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*. Neapel: Buzziolo.

### Sekundärliteratur

- Alatorre, Antonio (1963): "Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y don Tomás Tamayo de Vargas". In: *MLN*, LXXVIII (Baltimore): S. 126-151.
- Asensio, Eugenio (1984): "El Brocense contra F. de Herrera y sus Anotaciones a Garcilaso". In: *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (Madrid): S. 13-24.
- Ferroni, Giulio (Hrsg.) (1978): *Poesia italiana. Il Cinquecento*. Milano: Garzanti.
- Gallego Morell, Antonio (Hrsg.) (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos.
- García Berrio, Antonio (1977): *Formación de la teoría literaria moderna*, I. Madrid: Cupsa.
- (1989): *Formación de la teoría literaria moderna*, II. Murcia: Universidad de Murcia.
- Güntert, Georges (1992): "Garcilaso, 'Égloga Primera': la adopción de la distancia estética". In: Vilanova, Antonio (Hrsg.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Universidad de Barcelona, 21-26 de agosto de 1989). Barcelona: PPU, S. 443-455.



- (1996): “El licenciado Vidriera o la distorsión del mito. Función y significado del viaje a Italia”. In: Baasner, Frank (Hrsg.): *Spanische Literatur – Literatur Europas. Wido Hempel zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer, S. 177-191.
- Lauri, Achille (1915): *Dizionario dei cittadini notevoli di Terra di Lavoro antichi e moderni*. Sora: V. D’Amico.
- López Bueno, Begoña (1987): *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Alfar.
- Macrí, Oreste (1955): “La lingua poética di F. de Herrera. Preliminari e lessico”. In: *Studi Urbinati*, XXIX, n. serie B, 2 (Urbino): S. 1-85.
- (1958): “La lingua poética di F. de Herrera. Sintassi e metrica”. In: *Comunicazioni del Congresso Internazionale di Studi Romanzi (3.-8. aprile 1956)*, II. Firenze: Sansoni, S. 85-146.
- Martín Jiménez, Alonso (1997): *Retórica y literatura en el siglo XVI. El Brocense*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1940): *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 Bde., Madrid: CSIC (vor allem Bd. II: 256-259).
- Moretti, Luigi (Hrsg.) (1995): *La Piccola Treccani. Dizionario enciclopedico VIII*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana.
- Ruiz Pérez, Pedro (1997): *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*. Córdoba: Grupo PASO.
- Segre, Cesare (1974): “Analisi concettuale della prima analisi di Garcilaso”. In: Segre, Cesare: *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi, S. 161-182.
- Senabre Sempere, Ricardo (1984): *F. de Herrera entre Renacimiento y Barroco* [Eröffnungsvortrag der Vorlesungsreihe *El Barroco en Andalucía*]. Priego de Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Terracini, Lore, (1968): “Analisi di un confronto di lingue (F. de Herrera, Anotaciones, S. 74-75)”. In: *AGI*, III (Florenz): S. 148-200.